

## EL SONIDO DEL BOTÓN ROJO. LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE AMÉRICA LATINA EN EL MARCO DEL PANAMERICANISMO

María Paula Cannova, Julián Chambó, Ramiro Mansilla Pons, Alejandro Zagralis  
Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
gessunge@yahoo.com.ar, juchambo@gmail.com, ramiromansillapons@hotmail.com,  
alejandrozagralis@gmail.com

Palabras claves: Música – América Latina – Política cultural – Panamericanismo

### El viaje en la política cultural

En 1966 el compositor argentino Alberto Ginastera escribe una carta al embajador Francisco Bello que tenía el cargo de Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. El objetivo era apoyar y colaborar con las gestiones que Gerardo Gandini había iniciado a los fines de conseguir financiamiento de la embajada argentina para un viaje a Europa con fines artísticos y educativos junto a su esposa. Según declara Ginastera el gobierno italiano invitaba a Gandini a realizar un curso de composición. De esta forma, el 15 de septiembre, en la carta que Ginastera escribe, se encuentra una de las principales caracterizaciones sobre la *política cultural* argentina que el compositor y funcionario musical ha dejado testimoniado. En ella afirma:

La Argentina tiene en estos momentos dos caminos a seguir en cuanto a la política cultural: uno, el de encerrarse en sí misma y en sus pequeños problemas domésticos, ignorando la necesidad de ampliar el horizonte de sus artistas: el otro, el de abrir generosamente sus brazos para permitir una proyección mayor de nuestra cultura. En el primero de los casos seguiremos siendo un país en desarrollo aunque consigamos salvar nuestra economía; en el segundo pese a los problemas internos que puedan subsistir, conseguiremos alcanzar dentro del consenso mundial un valor espiritual equivalente al que supieron conservar, a través de tantas vicisitudes Francia, España e Italia<sup>1</sup>.

En tiempo de la dictadura de Onganía, Ginastera se acercaba al organismo del Estado que sabía podía sostener económicamente el pedido: la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto<sup>2</sup>. En esa caracterización de la política cultural por parte de Ginastera se observan algunos lineamientos ideológicos que se remontan al menos al siglo XIX. El más destacado es la asociación entre la formación musical en Europa con la educación artística de excelencia. De lo contrario, Argentina estaría "...ignorando la necesidad de ampliar el horizonte de sus artistas". Resulta evidente que abarcar diferentes realidades a las locales puede ampliar el horizonte de cualquier

<sup>1</sup> Novoa, ML. (2011). *Ginastera en el instituto Di Tella, correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires: Colección Cuadernos de Música de la Biblioteca Nacional.

<sup>2</sup> Según Edwin R. Harvey, al mencionado Ministerio le era propio: "... la difusión del conocimiento del país en el exterior (...) y la materia de las relaciones culturales internacionales. El Departamento de Asuntos Culturales de la Cancillería concentra tales funciones..."

ciudadano, sea o no artista. Mas no por ello, el Estado está obligado a organizar políticas activas en tal sentido, promoviendo los viajes culturales para los ciudadanos. Considerar que en el caso de uno de los tipos profesionales de los tantos existentes, el artístico, es meritorio de esas políticas específicas, al menos coloca a esa profesión, la de artista, en una situación diferencial respecto a los demás. Ahora bien, algo más complejo se entreteje en esa definición, que intentaremos analizar con la categoría de Garramuño referida al *Viaje de formación*. En ese tipo de "...dispositivo fundamental para la cultura latinoamericana"<sup>3</sup>, se expone la dependencia cultural que con el viejo mundo es sostenida por las elites criollas del siglo XIX y permanece en el siglo XX desplazándose hacia el mundo burgués. El viaje a Europa para estudiar arte, valida a los sujetos como artistas, otorgándoles no sólo el reconocimiento profesional sino definidas oportunidades laborales a su regreso. Asimismo el *viaje de formación* ha atravesado la conformación de los estados nación identificando en el plano intelectual al pensamiento francés como uno de los pilares de la cultura de las elites latinoamericanas. En el caso de la música tendrá notable presencia la tradición italiana en la ópera y la alemana en la música de concierto. Si bien en el siglo XX, la autora, entiende que existe una transformación en el *viaje de formación* hacia el de *exportación*, tal situación está altamente ligada a ocultar el valor de cambio que la cultura posee y, por consiguiente, el sujeto sólo puede usar, consumir y valorar la cultura ajena. Esa cultura externa retornará transfigurada a partir de la formación de los músicos nativos durante su estadía educativa en Europa. En la carta de Ginastera, también se menciona a la *política cultural* en una segunda instancia pero en relación a la manutención de los lineamientos obtenidos en esos tiempos:

La Argentina, que desde hace muy pocos años ha comenzado una política cultural, debe continuar por esa senda y el Estado con equidad y justicia, apoyar a los artistas destacados pues en última instancia el dinero que se invierte proviene del pueblo y al pueblo vuelve<sup>4</sup>.

Ya en esta afirmación, no se pretende particularizar a los artistas respecto de las necesidades de sus horizontes culturales, sino que se los circunscribe a aquellos *destacados*. No queda claro, si estos *artistas destacados* son mediadores en el tránsito del dinero del pueblo al Estado y luego de vuelta al pueblo, o si en el mejor de los casos se asocia a los artistas con el pueblo (?).

De lo que no hay duda en las palabras del autor de Bomarzo, es que la *política cultural* argentina está en manos del Estado, involucra el uso de fondos públicos, puede ser utilizada en beneficio de personas concretas mientras que son profesionales destacados del arte, la debe administrar con equidad y justicia y, fundamentalmente, resulta deseable que logre un nivel espiritual<sup>5</sup> en el consenso mundial como lo pudieran mantener los tres países centrales europeos de tradición latina. En la investigación realizada para este trabajo no se han hallado testimonios que concreten o especifiquen la idea del *nivel espiritual*, aún en conocimiento de la militancia religiosa en el catolicismo que el compositor tenía<sup>6</sup>, no parece remitirse a tales situaciones sino antes bien a la condición de

<sup>3</sup> Ver Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* y Eli, V. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*.

<sup>4</sup> Alyson M. (2006). *Op.cit.*

<sup>5</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>6</sup> Ginastera produce un artículo titulado *Música y comunismo*, que se presentó en el Congreso Mariano Panamericano en 1961. Su referencia procede una carta a John Harrison del 23/01/1961 publicada en Novoa, *Op. cit.*, p. 32.

lo inefable, lo absoluto, lo trascendente que aplicado al campo del arte, tiene origen en la filosofía de mediados del siglo XVIII en Europa.

En la década del 60 se inicia en Latinoamérica un proceso de institucionalización de la cultura, con el objetivo de reducir la dispersión en la que se encontraba, dentro de las estrategias para impulsar el *Desarrollo* y las políticas de la Alianza para el Progreso (1961). En esa tendencia una de las acciones que se propició fue la concentración de diversas instituciones culturales en una única organización, la subsecretaría, la secretaría o el ministerio de Cultura bajo el modelo francés. Ya en la década del 70 este modelo promovido originalmente por la tradición cultural francesa y la propia UNESCO, fue modificándose en la medida en la que el concepto de Cultura se transformaba ampliándose incluso a patrimonio “irrenunciable del hombre”<sup>7</sup>.

Dada la tarea de gestión abordada por Ginastera desde 1948<sup>8</sup>, con participación de organismos internacionales, el uso de la categoría conceptual *política cultural* en la carta no parece ser poco específica, sino por el contrario su doble aparición revela la intención de referirse a las acciones de política pública en torno al ámbito cultural. Cuando Ginastera orienta al embajador sobre la importancia de asumir la condición de Estado benefactor o mecenas en los casos de artistas destacados con posibilidades de crecimiento en Europa, entiende que la política cultural es un “...ordenamiento burocrático del aparato estatal dedicado al arte...”<sup>9</sup> Esta forma de considerar a la política cultural se sustenta en una concepción de la Cultura en tanto dominio del Arte en el plano de la producción, cuyo único valor es de uso<sup>10</sup>.

En torno a la década de 1980 se observó en las instituciones y organismos internacionales así como en las investigaciones una transformación importante sobre la conceptualización de la política cultural. Para ello, fue necesario revisar críticamente la asociación entre economía y desarrollo sociocultural. Consecuentemente, se necesitó orientar el análisis de los cambios tecnológicos y sociales en los hábitos culturales, y de esa manera, reconsiderar la crisis del desarrollo cultural tanto desde la economía como desde las transformaciones tecnológicas y sociales en el marco de los hábitos. Por ello, el concepto de cultura se asoció al sentido de las estructuras sociales, en sus procesos de reproducción a través de las operaciones de orden simbólico. En ese orden se evidencia que la cultura puede resultar no solo diversa, sino que además conlleva un valor de cambio abandonando el rol de ornamento.

La asociación entre crisis cultural con la crisis económica y social, permitió a Canclini entender desde Latinoamérica a las políticas culturales como:

....el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social<sup>11</sup>.

## **La música como intervención de las políticas culturales de la unión hemisférica**

<sup>7</sup> Ver León, 1977.

<sup>8</sup> Ginastera funda en Buenos Aires la filial nacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, denominada Liga de Compositores en 1948. Ese mismo año el coronel Domingo Mercante, gobernador de la provincia de Buenos Aires le ofrece organizar y dirigir el Conservatorio de Música y Arte Escénico provincial, el actual Gilardo Gilardi.

<sup>9</sup> García Canclini, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

<sup>10</sup> Garramuño, F. (2007). *Op.cit.*

<sup>11</sup> García Canclini, N. (1987). *Op.cit.*

A los fines del presente trabajo tomaremos como caso el rol de la música en el contexto del Panamericanismo de mediados de siglo XX. No obstante las demás disciplinas artísticas y los procesos sociales de producción cultural participan activamente en las situaciones aquí planteadas teniendo cada una su particularidad y un rol común.

En la Octava Conferencia Internacional de los Estados Americanos desarrollada en Lima en 1938, se firma la Resolución 69 que considera al "...conocimiento musical recíproco entre las Repúblicas Americanas..." como "...un valioso medio de vinculación entre sus pueblos"<sup>12</sup>. La mencionada conferencia estuvo atravesada por la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y las voluntades norteamericanas de cooperación en materia de defensa -que solían enmascararse mediante la *solidaridad entre las naciones americanas*-. A esto debe sumarse los intereses de las diplomacias locales organizados por la economía, el conflicto político militar y las propias realidades.

En estos turbulentos años, los de la "política del buen vecino"<sup>13</sup> previos a la Segunda Guerra Mundial, la política cultural de base hemisférica estuvo ordenada a partir de la cultura escrita pero con fuerte desarrollo en los estudios científicos del folklore y la incipiente etnomusicología. Asumimos, entonces, que tal conocimiento recíproco de las músicas americanas contemporáneas se circunscribe fundamentalmente a las de concierto o de tradición escrita y a las músicas folklóricas o étnicas, excluyéndose el estudio de la música popular urbana. Las orientaciones norteamericanas en esa conferencia eran tendientes a cuestionar las producciones culturales de los Países del Eje<sup>14</sup>. Pese a que Latinoamérica está alejada territorialmente del frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, fue una "pieza más en el tablero geopolítico internacional en la lógica del enfrentamiento entre los Aliados y el Eje"<sup>15</sup>. En ese contexto la música, es decir, *esa música* encontraba cauce logrando, incluso, que se considere la creación de un "...centro encargado de divulgar las obras de los compositores de las Américas y de promover, con tal fin, relaciones cooperativas entre las entidades musicales y los autores de los diversos países"<sup>16</sup>. Así, en 1941 se funda el Centro de Música Inter Americano, cuyo primer director fue Ch. Seeger. Ésta institución es una de las primeras con base hemisférica o continental y financiamiento corporativo o empresarial (Carnegie Corporation). También participaron en su organización y financiamiento los organismos públicos norteamericanos, tales como la Oficina de Coordinación de asuntos Inter Americanos, a cargo de Nelson A. Rockefeller, dispuesto directamente por el presidente Roosevelt.

Pero para examinar las características de las políticas culturales con financiamiento corporativo o empresarial, es inevitable circunscribir qué rango posee el término *intervención* en el terreno de las políticas culturales. Clares Gavilán indica que la *intervención* pública en cultura está atravesada por dos elementos con motivaciones propias. Por un lado, la de tipo ideológico, que promueve la defensa de la identidad cultural. La que estaría amenazada por el desarrollo de una cultura industrializada y el cuestionamiento a la cultura burguesa concretada mediante la expansión de la cultura de

<sup>12</sup> Resolución 69 de la 8va Conferencia Internacional de los Estados Americanos, disponible en <http://www.dipublico.org/15580/intercambio-de-musica-en-las-americas-octava-conferencia-internacional-americana-lima-1938>, visitado el 09/08/2015.

<sup>13</sup> Desde 1933 el presidente de EE. UU., F. D. Roosevelt propone la no intervención militar en la región, incluso retirando tropas de ocupación en Haití y Nicaragua. Pero recién en 1938 Roosevelt fundó la División de Relaciones Culturales dentro del Departamento de Estado.

<sup>14</sup> Si bien esta alianza contempla a Rumania, Croacia y Bulgaria, a los fines de su incidencia cultural en la Región consideraremos a sus países fundantes: la Alemania nazi, la Italia fascista y el imperio del Japón.

<sup>15</sup> Rodríguez Jiménez, F. (2012). "Maquinaria imperfecta. La United States Information Agency y el Departamento de Estado en los inicios de la Guerra Fría". En Calandra, B. y Franco, M. *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.

<sup>16</sup> Res. 69, *Op. cit.*

masas. Tal vez por ello permanentemente se excluye a la música popular urbana de los estudios promovidos. Por otro, la autora refiere al elemento económico, aquel que requiere de una intervención dado el peso que tiene la producción cultural convertida en industria en las economías de cada país y en la promoción de puestos de trabajo. Un tercer elemento es incluido pero no en un sentido definitorio: es el relativo al plano político en el que se aglutinan los derechos ciudadanos al acceso, disfrute y promoción de la cultura. También Emiliano Fernández considera a la política cultural como: “un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural”. En tal sentido, la intervención pública en cultura propone orientar el plano simbólico de la vida pública abarcando la injerencia de la industria cultural tanto a nivel económico como ideológico. Aquí, dada la dimensión pública y el impacto económico social la presencia de los estados en el desarrollo de las políticas culturales aparece sin mayor necesidad de argumentación, son incluso los ciudadanos a los que se les debe asegurar su derecho y como garante nadie mejor que el Estado.

Un caso opuesto a las consideraciones recientemente incluidas, lo configura el de la intervención estatal en el control ideológico de la producción artística o incluso en la ideología de los propios artistas. Estas formas de control coercitivo social y de incumplimiento de los derechos ciudadanos a la libre expresión de las ideas, ha sido a menudo enmascarada como parte de las acciones en política cultural que los EE. UU. han realizado. El compositor alemán Hanns Eisler vivió en territorio norteamericano entre 1937 y 1948. Llegó, huyendo de la Segunda Guerra Mundial y, principalmente, del nazismo. Durante ese período el compositor no tuvo actividad política constatada ni en el Partido Comunista ni en ninguna asociación anti capitalista o anti americana, siquiera. Sin embargo, podemos confirmar que el gobierno norteamericano se ocupó de investigarlo tal y como testimonia el, entonces, expediente secreto de la Oficina Federal de Investigación de EE.UU. (FBI) relativo a la actividad de Eisler en términos políticos. Dicho expediente está hoy disponible en la Web de la Freedom of Information Act. El mismo posee 686 páginas, y testimonia la tarea de inteligencia interna aplicada al compositor durante la persecución anticomunista previa al macarthismo. En el archivo figura el memorándum<sup>17</sup> enviado por el director de la oficina J Edgar Hoover al agente de Nueva York en 1942 para “...determinar si Eisler había sido alguna vez un empleado de la Works Progress Administration o cualquier otra agencia federal”<sup>18</sup>. Este requerimiento fue contestado en forma negativa, indicando que ninguna otra acción se contempló en tal sentido. Parte de las argumentaciones sobre el giro de partidas presupuestarias para el espionaje de personas en EE.UU. inmediatamente anterior a la Guerra Fría se basó en los lineamientos de políticas culturales que la División de Relaciones Culturales dependiente del Departamento de Estado organizaba. Este trabajo no se ocupará de incluir lo que han sido delitos que en relación de determinadas políticas culturales se hayan cometido, sobre todo durante el macarthismo. Sin embargo, poder reflexionar sobre los alcances de las políticas culturales y sus sombras en las políticas de inteligencia interna constituye un marco ejemplificador de las posibles consecuencias y contradicciones que en nombre de la cultura pueden acontecer.

La presencia empresarial en la planificación, implementación y evaluación de políticas culturales suele explicarse antes bien por la filantropía o el mecenazgo privado de magnates admiradores del mundo del arte. La ausencia de análisis críticos resultan

<sup>17</sup> A los fines de acceder a la documentación se remite la URL <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler/Hanns%20Eisler%20Part%202%20of%209/view>.

<sup>18</sup> Wierzbicki, J. (2008). “Sour Notes: Hanns Eisler and the FBI”. En Culleton, C. and Leick, K. (eds.) *Modernism on File: Writers, Artists, and the FBI, 1920–1950*. New York and London: Palgrave Macmillan, pp. 197–219.



indispensables para comprender la injerencia de los elementos económicos pero fundamentalmente los ideológicos que menciona Clares Gavilán sobre la política cultural. Y por último, entonces, urge pensar si durante el Panamericanismo, existieron lazos o zonas donde la esfera del Estado se confundiera con la del mundo empresarial o corporativo.

Si el conocimiento recíproco de las músicas de cada República Americana era un valioso medio de vinculación entre tales pueblos, ¿qué formas de promoción de ese intercambio serían las adecuadas para desarrollar políticas culturales en las que los estados miembro de la Unión Panamericana pudieran en condiciones de igualdad aportar opinión y criterio? Para ello, se dispusieron estrategias que van desde la constitución de institutos culturales nacionales en red considerados desde la diplomacia cultural norteamericana como “cabezas de puente culturales”<sup>19</sup> hasta los organismos internacionales como los que se mencionaron hasta el momento. En todas ellas, la intervención involucra a las acciones que no sólo el Estado despliega sino también aquellas de las empresas o corporaciones asociadas promocionan.

### **La necesidad de renovar la idea de una dimensión continental**

En medio de la política cultural internacional que desde la Unión Panamericana se estaba implementando a nivel musical (conciertos, grabaciones, publicaciones de partituras, etc.), un cuerpo teórico como sostén académico de dichas promociones fue desarrollándose desde el interior de EE. UU. y en estrecha relación con los países latinoamericanos. Finalizada la Segunda Guerra Mundial se encontraron los medios, mecanismos y financiamientos para reorientar la política cultural interamericana hacia el panamericanismo cultural. Nos detendremos en este punto para expresar que aún reconociendo las diferencias entre el Interamericanismo y el Panamericanismo como marcos ideológicos, el uso de los términos ha sido intercambiable. Sin embargo, a fines de este trabajo entendemos que los alcances propios a la propuesta hemisférica o continental (Inter y Panamericanismo) frente a la regional (Latinidad), se diferencian, entre otras estrategias, también mediante un corpus teórico específico. El campo musical ha aportado lo propio en ese corpus, como cuando Gilbert Chase indicaba en 1947 que:

El término «Latino-América» es una ilusión semántica, una ficción filológica. Es una de esas utilitarias expresiones que ni pueden ser lógicamente defendidas ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural<sup>20</sup>.

Con este excursus, el musicólogo de origen cubano pero residente en EE. UU., quien fuera agregado cultural norteamericano en Buenos Aires entre 1953-1955, promovió el entendimiento cultural en términos continentales antes que regionales. La tradición musical de cuestionar académicamente el nombre Latinoamérica mantiene vigencia, actualizando parte de sus fundamentos pero permaneciendo en las ediciones antológicas sobre música latinoamericana que producen o editan los departamentos especializados de las universidades norteamericanas. Uno de los casos paradigmáticos lo configura el volumen 1 de la *Enciclopedia Histórica: La música en Latinoamérica y el Caribe*, de la Universidad de Texas editada en 2004. Allí se cuestiona con otros argumentos la

<sup>19</sup> Rodríguez Jiménez, F. (2012). *Op. cit.*

<sup>20</sup> Chase, G. (1947). “Fundamentos de la cultura musical en Latino-América”. En *Revista Musical Chilena* (25-26).

condición latinoamericana a nivel cultural. De igual forma se lo hace en el *Garland Handbook of Latin American Music* compilado por Olsen, D. A. y Sheehy, D. E. y editado en 2008.

Pero a la sentencia de Chase, siendo éste una autoridad de peso entre los musicólogos de la región, debe sumarse el accionar sostenido de la educación musical, que como disciplina específica también integró las filas de los organismos internacionales de base continental. En consecuencia, la educadora musical Vanett Lawler afirmaba en un artículo publicado en 1947 en la *Revista Musical Chilena*, que "... las naciones del hemisferio occidental han alcanzado a la hora presente una cierta unidad americana por medio de la música". En este trabajo la educadora de EE. UU., miembro de la Unión Panamericana y cuya actividad educativa termina en la UNESCO, describe no sólo las características de las composiciones o de los compositores, sino que evalúa el estado de las publicaciones dedicadas a la música, la situación de los conciertos, la edición de partituras, la programación radiofónica especializada, las grabaciones discográficas, el desarrollo de la musicología en términos de sus investigaciones y, por supuesto, el estado de la educación musical en la inmediata posguerra en el continente. El artículo lejos de fundarse en los datos duros de esos indicadores, se basa mayoritariamente en sus propias afirmaciones, las que establece sobre el *Nuevo Mundo*, el cual integra también los EE.UU. Afirma que se "han alcanzado al fin una completa independencia musical (respecto del Viejo Mundo o Europa) y, al mismo tiempo, se hallan en condiciones de aportar una valiosa contribución al programa de las relaciones internacionales en todos los aspectos que la música abraza". En este sentido, Lawler menciona una unidad llamada América que estaría integrada por América Latina y por los Estados Unidos. Al menos así lo hace cuando se refiere a la comparación entre las creencias de los ciudadanos de ambos territorios en torno a la educación y a la producción musical como entidades independientes o no relacionadas. Sin embargo, el título referencia a la denominación que los colonos españoles han hecho sobre las tierras americanas desde el inicio de la conquista: el nuevo mundo. Tanto la musicología como la educación musical recogían la necesidad de ampliar la mirada regional por una continental, pero esta vez negando la existencia cultural de la región, al menos en materia sonora.

Asimismo, en la inmediatez de la posguerra, se promueve desde la política cultural norteamericana el viaje de formación pero a los EE. UU. directamente. El Centro Musical de Berkshire imparte cursos de verano antes y después de la Guerra, accediendo a ellos en primer lugar Carol Gramatges (Cuba), Blas Galindo (México), Héctor Campos Parsi (Puerto Rico) y Mario Davidovsky (Argentina). Esta generación ya instala el cambio de latitud en el viaje de formación, vale aclarar que entre la primera y la segunda Guerras Mundiales, tanto los compositores norteamericanos (por ejemplo, Aaron Copland o Randall Thompson) cobraron una destacada presencia en la vida musical académica. Pero fundamentalmente en las Universidades norteamericanas existían un gran número de compositores europeos emigrados o exiliados que conformaban parte de la innovación de la primera vanguardia musical, para el caso puede considerarse tanto Schönberg o Eisler. Esta situación también configuraba un polo de atracción para el viaje de formación hacia el país del norte. Muchos de los compositores europeos emigrados tenían una tendencia musical mucho más moderada como por ejemplo Hindemith o Wolpe. En 1946 en el Centro de Tanglewood confluyen Juan Orrego Salas (Chile) Alberto Ginastera (Argentina), Héctor Tosar (Uruguay), Antonio Estévez (Venezuela), Óscar Buenaventura (Colombia), Julián Orbón (Cuba), Eleazar de Carvalho (Brasil) y Roque Cordero (Panamá). Este grupo de compositores que el propio Roque Cordero consideró que "jugarían, con el tiempo, parte importante en la afirmación de la conciencia artística el compositor latinoamericanos", se orientó como agente decisivo de gran parte de los intereses en materia de política cultural norteamericana. Por ejemplo, Juan Orrego Salas

se convierte en profesor de composición de la universidad de Indiana (EE.UU.) y funda el Departamento de Música Latinoamericana, con financiamiento de la fundación Rockefeller<sup>21</sup>. En una correspondencia con Alberto Ginastera en 1962 Orrego Salas comenta respecto de su situación que:

Pienso en todo momento que estoy sirviendo a mi país y a mi continente en general, mejor de los que podría hacerlo en Chile mismo, donde tantas ingratitudes y problemas se me plantearon en los últimos años<sup>22</sup>.

La ambigüedad en el uso de los términos latinoamericano y americano sigue presente incluso en las producciones teóricas de estos compositores durante la década del 70. No obstante, en esta carta la referencia es a un pensamiento nacional o continental y no regional. Este planteo continental ejemplifica el concepto de *locación cultural* que Neustadt propone cuando lejos de referirse únicamente al lugar geográfico, contempla también "...a los valores y tradiciones culturales de un pueblo situado dentro de las comunidades en momentos particulares de la historia". Lo continental o hemisférico se vuelve locación cultural en la medida en la que recoge en su relato la cooperación internacional del continente que desde la Doctrina Monroe (1823) pretende instalarse no sólo en términos y dominios de la economía y la defensa sino también en el orden simbólico.

En 1948 se funda la Organización de Estados Americanos (OEA), absorbiendo a la Unión Panamericana (creada en 1910) que incluía a todas las instituciones referidas a la cultura y a la música. Los lineamientos de la OEA tendrán en las décadas futuras notable injerencia en la orientación de políticas culturales gubernamentales, como en las de iniciativa privada. Un ejemplo de estas última lo configura el Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales (CLAEM), y más específicamente su director, el compositor Alberto Ginastera. Éste indica a Guillermo Espinosa sobre la mencionada institución que "La obra que realizaremos es eminentemente americanista y está cuadrada dentro de los propósitos de la OEA"<sup>23</sup>. También el CLAEM contó con el apoyo económico y con la orientación ideológica de la Fundación Rockefeller, así como lo hizo la fundación Ford en el Instituto Di Tella, del cual dependía el espacio de formación musical.

### **El mecenazgo liberal como máscara de las políticas culturales norteamericanas en el Panamericanismo**

En inicio de las gestiones para la creación del CLAEM desde 1961 se estructuraron en el marco de la configuración de la *Alianza para el progreso* (1961-1970) orientada a la formalización de las relaciones diplomáticas, comerciales, políticas y de defensa entre los EE. UU. y los países de la región. Dicha Alianza, pretendía contrarrestar la lucha por las transformaciones revolucionarias, por ejemplo, las realizadas en Cuba desde 1959, y proponía medidas reformistas sobre los aspectos económicos, sociales y culturales de los países latinoamericanos. La misma, suponía la disposición de solvencias económicas mediante los órganos creados a tales fines como el Banco Interamericano de Desarrollo, las agencias gubernamentales de Norteamérica y las empresas u organización privadas nucleadas en la Fundación Panamericana de Desarrollo. En estos casos un cambio operaba en el marco conceptual de las relaciones y las teorías económicas

---

<sup>21</sup> Novoa, ML. (2011). *Op. cit.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 16.



internacionales: el desarrollismo de la década del 60. La OEA fue el núcleo inicial de los organismos creados para la administración de las políticas involucradas en la Alianza.

El CLAEM se integró por becarios jóvenes representantes de diferentes países latinoamericanos que viajaron a Buenos Aires para cursar durante dos años la especialización en música contemporánea que esa institución ofertaba. Ginastera, como director y principal responsable del CLAEM, informó tanto del inicio de la actividad educativo musical así como de las bases para el concurso de becas mediante cartas personalizadas a diferentes compositores, músicos funcionarios de instituciones musicales de diversos países y a los agregados culturales norteamericanos en los países latinoamericanos. En 1962 el agregado cultural de la Embajada Americana en Tegucigalpa, Honduras, llamado Robert F. Jordan testimonia haber recibido la carta sobre la creación del instituto y haber girado al Prof. Héctor Gálvez de la Escuela Nacional de Música de Honduras los folletos de información<sup>24</sup>. En igual sentido reza el acuse de recibo del embajador americano Edmund Murphy en Puerto Príncipe, Haití el mismo año. Sin embargo en el caso haitiano (tal vez debiéramos decir el caso norteamericano sobre Haití) expone algunos de los alcances que la acción de los embajadores o diplomáticos tenían sobre la vida cultural de los países latinoamericanos. En la mencionada correspondencia, el embajador Murphy refiere haber girado la información a los señores Ipharés Blain y al Dr. Ferrère Laguerre. Sobre el primero expresa que es "...el músico más distinguido de Haití, y es producto de seis años de estudios musicales en París.<sup>25</sup>" No obstante afirmar que la calidad de los compositores haitianos estaba relacionada directamente con la validación en la tradición musical europea, el embajador prosigue indicando que "En general, la vida musical en Haití no es exactamente imponente, y no es fácil de encontrar un compositor de valor" (sic). En ese contexto, reconoce que esto se debe a "la falta de preparación y no por falta de talento", por lo que el contacto con el CLAEM sería una gran oportunidad para los compositores haitianos. Por la forma coloquial y familiar de despedida, está claro que el embajador es conocido de Ginastera.

Es probable que el recurso a las embajadas norteamericanas esté de la mano de la financiación de la fundación Rockefeller, donde Nelson Rockefeller era reelecto como alcalde de la ciudad de Nueva York en 1962. Las apreciaciones del embajador norteamericano en Haití sobre el desarrollo musical del país se enlaza con las principales ideas que rezan las fundaciones financieras del proyecto. La participación activa y determinante de la Fundación Rockefeller mediante su emisario John P. Harrison en el proceso de creación del CLAEM es una de las tantas intervenciones en política cultural que fundaciones norteamericanas tenían en torno a la actividad artística. La fundación Ford aportaba el 20 % del capital del presupuesto original para el funcionamiento de todo el Instituto Di Tella y en 1963 compartía el financiamiento en forma equivalente con la Fundación Di Tella. Con el aporte del 21 % sobre el total que la Fundación Rockefeller realizó hasta 1968 para el funcionamiento del CLAEM, el financiamiento del estado se redujo considerablemente<sup>26</sup>. Sobre los lineamientos para la oferta educativa del CLAEM puede referirse las expresiones de Harrison en torno al tipo de cursos que debieran integrar el plan de estudios de la institución:

Mi impresión a partir de las charlas con jóvenes compositores latinoamericanos, profesores experimentados, y músicos familiarizados con América Latina, es que muchos de ellos

<sup>24</sup> La carta es del 19 de noviembre de 1962 y está ubicada en Novoa, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>26</sup> *Ibidem*, nota 56, p. 46.

necesitan una supervisión personal y cercana, a la manera de Nadia Boulanger, en lugar de un curso formal completo.<sup>27</sup>

Es innegable la injerencia de las empresas o corporación -mediante sus fundaciones o directamente- sobre las instituciones que financian, no sólo en el dominio contable de los proyectos sino también en la selección del personal, en el tipo de formación ofertada o incluso en la promoción de algunos estudiantes por sobre otros. Esta forma de mecenazgo filantrópico o liberal se funde con las creencias más conservadoras sobre quienes pueden acceder al dominio profesional del arte. Lo que expone Harrison es que el seguimiento personalizado, la educación musical en relación maestro discípulo - a la *manera de Nadia Boulanger*- requiere probablemente de mayor cantidad de clases que un curso donde todos en forma colectiva se integran en un aula compartiendo sus diferencias, similitudes y expectativas. Al respecto Ginastera ilustra esta descripción en sus afirmaciones siguientes:

Creo que la música es un arte exclusivo porque sólo un selecto grupo personas logra convertirse en músicos. Hay siempre mucho dinero involucrado y no podemos esperar que los buenos artistas sean demasiados; sólo aquellos con mentes realmente sensibles pueden entender por qué muchos esfuerzos y gastos están dedicados para los estudios individuales de algunos<sup>28</sup>

Aún cuando las propuestas de este tipo de intervención, la del mecenazgo filantrópico no se dirige a la resolución de necesidades colectivas, y mucho menos a la transformación social, sí creemos que configura un tipo de política cultural que se desprende de los lineamientos del Panamericanismo. Lo hace en todo caso con el objetivo de promover el consenso para el mantenimiento de un determinado orden social, aquel que permite prevalecer el desarrollo de unos frente al de otros. La identificación entre agentes culturales del estado y empresarios millonarios con fuerte presencia filantrópica han sido asumidos en la representación de N. Rockefeller, quien se inicia en la vida política formal en el ámbito de la cultura y llega a vicepresidente del país del norte en la década del 70. También es cierto que a partir de finales de la década es observable una transformación en el tipo de patrocinio de las fundaciones norteamericanas, sin embargo la asunción de políticas culturales neoconservadoras en la región estará de la mano del establecimiento de las dictaduras cívico, económicas y militares que desde 1973 laceran los vasos comunicantes de las sociedades latinoamericanas, heridas que cicatrizan mediante la memoria, la verdad pero fundamentalmente también mediante la justicia.

### Consideraciones finales

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales ha configurado una experiencia de innovación musical indudablemente de alto valor, en tanto proyectó la composición experimental latinoamericana a latitudes centrales, y principalmente para sus becarios colaboró con el acercamiento a pensamientos, sonoridades, experiencias compositivas que en su conjunto hubieran sido a nivel individual inaccesibles, no sólo económicamente sino material y temporalmente inviables. Gran parte de los conciertos organizados por el CLAEM dieron al público -fundamentalmente porteño-, la oportunidad de acercarse a una práctica musical nueva, rupturista, cuestionadora. Eso siempre es un aporte cultural, en

---

<sup>27</sup> *Ibídem*, p. 31.

<sup>28</sup> *Ibídem*, p. 37.

tanto puede cuestionar el canon musical y a la vez proponer alternativas sonoras al mismo. De hecho, en parte una experiencia alternativa a la forma de organización y promoción cultural del CLAEM lo constituyeron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que contaron con varios de los ex becarios del CLAEM como sus principales organizadores. Tal vez uno de los aportes más trascendentes en materia musical de la experiencia CLAEM haya sido poner al alcance material de los becarios el laboratorio de música electroacústica. Parte de ese desarrollo prescindió justamente de la promoción de las fundaciones norteamericanas<sup>29</sup> y se hizo con la donación de los dispositivos del Estudio de Fonología Musical que fundado por Francisco Kröpfl existía desde 1958 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. También es necesario reconocer que gran parte de los becarios del CLAEM son destacados músicos y profesores, que delinearon transformaciones de envergadura sobre la enseñanza musical y la musicología tanto en sus países de origen como en otros. No obstante, integrar al estudio histórico de las instituciones musicales en Latinoamérica a los niveles socio cultural y económico resulta indispensable y urgente para comprender los alcances de la política cultural norteamericana en la región.

No sólo porque la “música latinoamericana devino en materias primas sustraíbles fácilmente de *Latin America*, (...) con menos riesgos de inversión de capital que el cobre, el petróleo, el azúcar, el café, etc.”<sup>30</sup> sino también, porque la independencia cultural es una realidad a construir y la emancipación definitiva de nuestro pensamiento y de nuestras prácticas culturales implican la asunción responsable de esas alternativas transformadoras de base colectiva.

Que las políticas culturales se sostienen desde paradigmas ideológicos particulares debiera ser en el siglo XXI una verdad aceptada. Resulta indudable el nivel de penetración cultural que involucró el pensamiento hemisférico de la mano del Inter y del Panamericanismo<sup>31</sup>. Que parte de las acciones llevadas a cabo por esas políticas culturales originarias de EE. UU. implicaron la acción conjunta de organismos de gobierno y corporaciones o fundaciones empresariales, tampoco es necesario probarlo porque está debidamente documentado<sup>32</sup>. Sin embargo conocer las formas específicas de ejercicio dominación de la cultura que hace uso de la política de la *foundation* para su existencia, es aún hoy una incertidumbre a considerar.

El botón rojo no sólo creó una imagen del enfrentamiento bipolar, sino que también incorporó una sonoridad cuyo eco a menudo, regresa. Conocer su sonoridad nos posibilitará advertir su retorno.

## Referencias bibliográficas

Alyson M. (2006). *Music if the Americas en the Cold War: Alberto Ginastera and the Inter-American Music Festivals*, M.M. Thesis. Bowling Green State University.

---

<sup>29</sup> Según Novoa, “Harrison también disuadió a Ginastera de toda posibilidad de tener una consideración favorable en la Fundación con respecto a un subsidio para establecer un laboratorio de música electrónica”. Carta del 06/10/1961 de John P. Harrison a Ginastera, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>30</sup> Ver León, 1977.

<sup>31</sup> En materia musical el trabajo de Egberto Bermúdez, *Panamericanismo a contratiempo, musicología en Colombia, 1950-70* y el de Miguel Astor, *La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente*, son dos ejemplos bibliográficos de relevancia para el tema en cuestión.

<sup>32</sup> Para el tema central de este trabajo el libro pionero de John King “*El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*” es una bibliografía indispensable para acercarse al tema del CLAEM, donde no se oculta el financiamiento y las relaciones con las fundaciones norteamericanas y la dirección de las institución.

- Argeliers, L. (2007). "La música como mercancía". En *América Latina en su música*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chase, G. (1947). "Fundamentos de la cultura musical en Latino-América". En *Revista Musical Chilena* (25-26).
- Clares Gavilanes, J. *La intervención pública en cultura*. Catalunya: Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya.
- Corinne A. Pernet. (2007). "For the genuine culture of the americas, Musical folklore and the cultural politics of Pan Americanism, 1933-1950". En G. E.Gienou- Hecht. *Decentering America*.
- Fernández, E. (1991) *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Madrid: Editorial Trea.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Harvey, E. (1977). *La política cultural en Argentina*. En *Políticas culturales: estudios y documentos*. Publicado por ONU.
- King, J. (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Editorial Gaglione.
- Lawler, V. (1947). "Madurez de la música en el Nuevo Mundo". En *Revista Musical Chilena* 24, pp. 27-33.
- Mejía Arango, JL: (2004) "¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina". En *Pensar Latinoamérica. Revista de Cultura*, OEI, N° 7.
- Neustadt, N. (2007). "Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America". En *Music & Politics*, volumen 1, N° 2.
- Novoa, ML. (2011). *Ginastera en el instituto Di Tella, correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires: Colección Cuadernos de Música de la Biblioteca Nacional.
- Rodríguez Jiménez, F. (2012). "Maquinaria imperfecta. La United States Information Agency y el Departamento de Estado en los inicios de la Guerra Fría". En Calandra, B. y Franco, M. *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- Storni, E. (1983). *Ginastera*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Wierzbicki, J. (2008). "Sour Notes: Hanns Eisler and the FBI". En Culleton, C. and Leick, K. (eds.) *Modernism on File: Writers, Artists, and the FBI, 1920–1950*. New York and London: Palgrave Macmillan.